Metodi per pianoforte tra ’800 e ’900

I primi maestri

Il trattato sull'esecuzione al clavicembalo di Carl Philipp Emanuel Bach (*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* – Saggio sul vero modo di suonare gli strumenti a tastiera, Berlino 1753) è considerato a ragione un punto di riferimento fondamentale per i maestri di pianoforte del tempo. In esso la tecnica tastieristica viene rivoluzionata grazie all'uso sistematico del pollice, bandito o usato pochissimo nella prassi fino ad allora diffusa. Inoltre nel Saggio si afferma che compito dell'esecutore è "far percepire all'orecchio, cantando o suonando, il vero contenuto e il vero sentimento di una composizione musicale"; anzi l'esecutore deve saper provare gli stessi stati d'animo del compositore e trasmetterli agli ascoltatori. La tecnica strumentale è dunque il mezzo che permette all'esecutore di esprimere fedelmente e senza difficoltà il contenuto musicale e gli stati d'animo in esso contenuti.

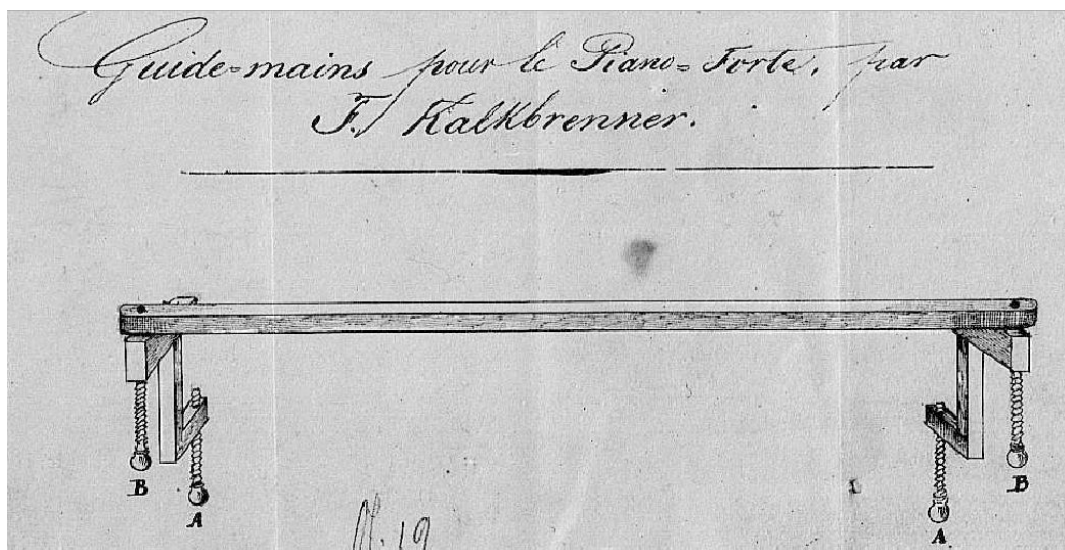
Con il progressivo affermarsi del pianoforte lungo tutto il XIX secolo vengono pubblicati metodi e raccolte di studi, per lo più dei formulari teorico-pratici mirati al dominio delle formule tecniche presenti nel repertorio corrente; dal punto di vista strettamente tecnico obiettivi principali sono forza, uguaglianza, velocità e indipendenza delle dita. La struttura di questi metodi prevede generalmente un'introduzione teorica, una parte dedicata alle formule tecniche più comuni (scale, arpeggi, trilli, doppie note, accordi...) e una parte dedicata a problemi interpretativi e stilistici (uso dei pedali, realizzazione dei segni di espressione...); i metodi includono spesso un'antologia di brani o esercizi. Il principio ispiratore è grosso modo: *prima la tecnica e poi l'arte*. I metodi di Muzio Clementi (1801), Fétis e Moscheles (1837, la famosa *Méthode des Méthodes*), Carl Czerny (1839) non sono che alcuni tra i numerosi tentativi di compendiare la tecnica e la cultura pianistica in un'unica formulazione che spiani la strada alla comprensione e alla soluzione di qualsiasi problema meccanico e musicale e sono sempre affiancati da raccolte di studi di varia difficoltà dedicati alle diverse situazioni che si incontrano nell'esecuzione. Tutti questi metodi però indicano allo studioso cosa deve fare per suonare bene il pianoforte, ma non dicono molto su come lo deve fare; mostrano cioè il risultato, ma non si dilungano a descrivere i gesti che occorre compiere per raggiungere quel risultato – un po' per la effettiva difficoltà di spiegare efficacemente a parole i movimenti dell'esecuzione, un po' per mantenere riservati i *segreti del mestiere*.

Muzio Clementi (1752-1832)

Nel corso dell’Ottocento in tutta Europa il pianoforte si impone come il principe degli strumenti mentre si afferma la figura professionale del pianista concertista, l’incantatore di folle, che verso la fine del secolo sarà sempre più concentrato su di un’unica attività e raramente dedito alla composizione o alla direzione orchestrale. Per far fronte alla crescente richiesta di lezioni di musica alla tradizionale istruzione privata si affianca l’attività di scuole pubbliche nelle quali il pianoforte è di gran lunga lo strumento più richiesto e più studiato; la metodologia dominante è sempre quella ispirata all’insegnamento di Clementi e Czerny, ma con il difetto di una cristallizzazione dei loro insegnamenti in norme rigide e inflessibili: gli obiettivi tradizionali di forza, uguaglianza, velocità e indipendenza delle dita vengono perseguiti con metodi quasi militareschi, che impongono assoluta compostezza della postura, immobilità della mano e ridottissima partecipazione delle articolazioni del polso, del gomito e della spalla. Secondo questa prospettiva didattica, solo al termine del percorso formativo, superate tutte le difficoltà meccaniche, il giovane pianista potrà suonare in piena libertà, secondo le sue personali intenzioni espressive.

La “svolta” di Frédéric Chopin

I pianisti-compositori attivi nella prima metà dell'Ottocento – Ludwig van Beethoven (1770-1827), Johann Nepomuk Hummel (1778-1837), Carl Maria von Weber (1786-1826), Franz Schubert (1797-1828), Felix Mendelssohn (1809-1847), Frédéric Chopin (1810-1849), Robert Schumann (1810-1856), Sigismund Thalberg (1812-1871), Franz Liszt (1811-1886), solo per citare i più noti – estendono l’esplorazione delle risorse dello strumento in varie direzioni, portandolo da un lato a rivaleggiare con l’orchestra per sontuosità e potenza della sonorità, dall’altro a misurarsi con le delicate sfumature e inflessioni della voce umana. Le scuole pianistiche faticano a stare al passo con una così rapida evoluzione della tecnica e continuano ad applicare la loro metodologia rigorosa che però si mostra sempre più inadeguata a rispondere alle nuove esigenze del pianista concertista.

Lo studio del pianoforte intanto si diffonde rapidamente non solo nelle fasce più ricche della popolazione, ma anche presso la borghesia. E molti musicisti non perdono l’occasione di sfruttare le ricche opportunità che si offrono, vantando l’esclusività e l’efficacia dei loro metodi. **Friedrich Kalkbrenner**, attivo in Francia negli anni ’30 come pianista sopraffino e didatta di successo, sviluppò addirittura un sistema meccanico, detto guidamani, che doveva servire da sostegno ai principianti nell’acquisizione della tecnica. La sua concezione della didattica pianistica però era ancora fondata sulla totale separazione fra tecnica e arte e imponeva lunghe ore di esercizi ripetitivi come unico mezzo per raggiungere la perfezione, idea peraltro predicata e sostenuta anche da un LIszt.

Il guidamani di Friedrich Kalkbrenner

A Parigi insegnava pure **Frédéric Chopin**, che invece proponeva una visione diversa della didattica: la realizzazione artistica era posta alla base e non alla sommità del percorso formativo (Chopin chiedeva che ogni nota, ogni intervallo venissero intonati con la massima cura sin dall'inizio degli studi) e la tecnica doveva sfruttare al massimo le risorse fisiche di cui ognuno naturalmente dispone, incluse le differenze di forza e di indipendenza tra le dita e tra le due mani. Veniva anche respinto l'allenamento con formule tecniche ripetitive, considerate «pratiche inutili e moleste […] che non hanno niente a che vedere con lo studio di questo strumento», in favore di una progressiva integrazione con il pianoforte ottenuta attraverso il canto, la gestualità naturale e la conoscenza profonda della musica. I principianti venivano fatti esercitare sulla posizione MI-FA#-SOL#-LA#-SI#(DO), che consente di collocare le dita corte (pollice e mignolo) sui tasti lunghi (bianchi) e le dita lunghe sui tasti corti (neri), creando la maggiore comodità possibile nell'approccio alla tastiera, proprio per imparare a sfruttare le differenze piuttosto che cercare un'impossibile uguaglianza. Questa doveva essere perseguita con la scelta di diteggiature sensate e con un corretto impiego della rotazione del braccio. Chopin non ebbe modo di scrivere un suo metodo per l'insegnamento e lo studio del pianoforte, ma il suo orientamento in proposito ci è stato trasmesso grazie alle testimonianze dei suoi allievi e all'analisi dello stile esecutivo e della scrittura pianistica.

La ricerca di Ludwig Deppe

Le intuizioni di Chopin ispirarono la ricerca di un gran numero di musicisti, didatti e studiosi, desiderosi di individuare e trasmettere una nuova tecnica, che non abolisse la tecnica tradizionale, ma che la superasse, ampliandola.

Tra i primi ad avviare una ricerca sistematica in tal senso si ricorda il tedesco **Ludwig Deppe** (1828-1890), pianista e maestro di pianoforte. Questi cercò di comprendere in che cosa consistesse la differenza tra il modo di suonare dei concertisti e quello dei migliori studenti "di scuola"; si accorse ben presto che i primi semplicemente non si servivano della tradizionale tecnica, basata sull'articolazione delle dita a mano immobile e che bandiva la partecipazione attiva del braccio alla produzione del suono pianistico.

Ludwig Deppe (1828-1890)

Dopo aver lungamente studiato e osservato i più grandi pianisti del suo tempo (come Franz Liszt e Anton Rubinstein), Deppe creò un metodo personale, che sperimentò su un buon numero di studenti con ottimi risultati.

Il metodo era anch'esso rigoroso, ma rispettava la naturale conformazione fisiologica del pianista; alla base di tutto era infatti la considerazione che la naturalezza e la facilità di esecuzione dei più grandi pianisti non dipendessero dalla loro genialità, ma dal rispetto di precise leggi.

> *«Se i grandi artisti mostrano di eseguire al pianoforte i passaggi più difficili e complessi con assoluta naturalezza e facilità e ci trascinano ed entusiasmano con il loro estro e la loro inventiva, [...] devono potersi stabilire delle ben precise leggi che determinano un bel modo di suonare, grazie alle quali anche esecutori meno dotati, di normali attitudini, possono pienamente ottenere un bel suono e una valida interpretazione del brano, anche se, ovviamente, i risultati così ottenuti non possono confrontarsi con gli esiti di chi è dotato di genio.»*
>
> Elisabeth Caland, Die Deppe'sche Lehre des Klavierspiels, Stoccarda, 1912 (trad. MB)

Ludwig Deppe morì a 62 anni, prima di aver potuto dare un'organizzazione sistematica ai risultati della sua ricerca; ma lasciò dietro di sé alcuni discepoli appassionati e devoti che si diedero da fare per portare avanti le idee del maestro. Tra di loro, almeno una, Elisabeth Caland, si distinse per la fedeltà all'insegnamento deppiano e per l'organicità delle trattazioni. Un primo scritto

del 1897, intitolato proprio *Die Deppe'sche Lehre des Klavierspiels* (L'insegnamento del pianoforte secondo Deppe), arricchito da alcune fotografie della stessa Caland, al pianoforte, contiene in poco più di 50 pagine la completa formulazione degli insegnamenti del maestro.

Elisabeth Caland

Fondamentale era la prescrizione di sedere piuttosto bassi, con il gomito di alcuni centimetri sotto il livello dei tasti bianchi; la mano "leggera come una piuma" doveva assumere una posizione naturalmente arrotondata, con il lato esterno (dalla parte del mignolo) non più basso del lato dell'indice, e allineata all'avambraccio, formandone idealmente la continuazione; il gomito doveva mantenersi quanto più vicino possibile al corpo, ma senza alcuna costrizione. A questi precetti si aggiungeva una scienza del movimento pianistico di grande raffinatezza, interamente fondata sui movimenti "semplici" e circolari in opposizione ai movimenti "doppi" e rettilinei. La successione dei gesti necessari per l'esecuzione di un brano doveva dar vita a una "coreografia", di gesti circolari orientati a produrre il più bel suono possibile, ma anche belli da vedere. Scrive la Caland: «Tutti i movimenti che non siano strettamente necessari per manifestare un pensiero musicale hanno un effetto disarmonico e di disturbo sull'unità dell'espressione come pure sui legami interni di un'opera d'arte». Non per niente il motto di Deppe era: «Se è bello a vedersi, allora è giusto!».

Studi e trattati scientifici

Nella ricerca del "vero" e "naturale" modo di suonare, il metodo empirico cedette il posto verso la fine del XIX secolo al metodo scientifico, grazie ai

progressi degli studi medici sull'anatomia umana e alla recente invenzione di apparecchi che permettevano di misurare, analizzare, fotografare e poi anche filmare e radiografare. Apparvero così molti libri in cui si dava grande enfasi a fotografie delle mani di famosi pianisti, a illustrazioni con ossa, muscoli, legamenti.

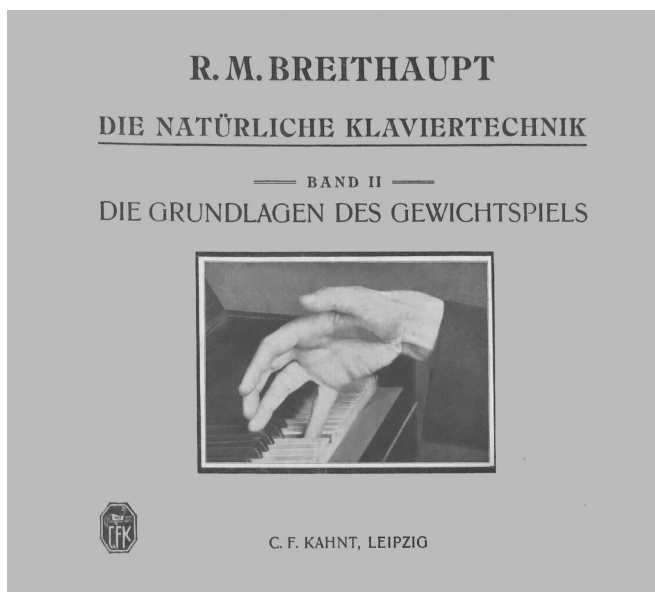
Nel 1881 uno scienziato, Emil Dubois-Reymond, tenne una conferenza sulla fisiologia dell'esercizio con particolare riferimento alla tecnica pianistica; la sua idea, veramente rivoluzionaria per il tempo, era che la tecnica non risiede nelle membra periferiche – dita, mani, braccia – ma nel sistema nervoso centrale. La tecnica consiste nella rapida e fine percezione di stimoli visivi e uditivi e nell'immediata trasmissione di impulsi dalla corteccia cerebrale alle membra, unita alla capacità di graduare con estrema raffinatezza durata ed energia di questi impulsi.

Il mondo del pianoforte però rimase pressoché indifferente alle nuove teorie, in particolare le grandi scuole, che avevano costruito la propria fama su teorie che vedevano ora messe in crisi. Così pure accadde all'inizio del XX secolo, quando vennero pubblicati postumi gli studi di Oscar Raif e il libro di Friedrich Adolf Steinhausen, *Die Physiologische Fehler und Umgestaltung der Klaviertechnik* (Errori di fisiologia e riorganizzazione della tecnica pianistica). Raif provò empiricamente che la normale mobilità delle dita di una persona che non ha mai studiato il pianoforte è sufficiente a raggiungere le massime velocità richieste, per esempio nell'esecuzione di un trillo, rendendo così inutili gli esercizi finalizzati ad aumentare la velocità delle singole dita, cui si sottoponevano tanti studenti; il problema stava semmai nella coordinazione dei movimenti successivi delle dita. Era confermata quindi l'intuizione di Dubois-Reymond che la tecnica fosse soprattutto una questione di disciplina mentale.

Alle stesse conclusioni giunse Steinhausen: egli scrisse che tutti i nostri movimenti (non solo quelli richiesti a un pianista) hanno origine nel sistema nervoso centrale, dove l'esperienza corporea si accumula e si orienta ad uno scopo preciso. Apprendere è un processo mentale per cui separare l'esercizio dalle situazioni musicali è inutile, essendo le piccole alterazioni nelle cellule corticali molto più importanti di qualunque accrescimento muscolare. La ricerca di Steinhausen inoltre dimostrava che i movimenti più comuni e naturali che l'apparato braccio-mani-dita compie nella vita di ogni giorno sono più che sufficienti per sviluppare una tecnica pianistica completa ed efficace.

La ricerca della francese Marie Trautmann-Jaëll (1846-1925), che era stata bambina-prodigio e valida concertista e compositrice (fu la prima ad eseguire in Francia le 32 Sonate di Beethoven e l'integrale delle opere pianistiche di Liszt !), si orientò per superare i limiti del pur promettente metodo scientifico.

Abbandonato il concertismo dopo una grave tendinite, si dedicò con passione e coscienziosità ad indagare i meccanismi dell'esecuzione pianistica, occupandosi per oltre trent'anni praticamente di tutto ciò che poteva essere analizzato: dagli aspetti acustici del suono alla meccanica dello strumento, dalla fisiologia dell'apparato motore umano alla psicologia del pianista. Nelle numerose pubblicazioni, tra cui *Le toucher. Enseignement du piano basé sur la physiologie* (Il tocco. L'insegnamento del pianoforte basato sulla fisiologia) del 1899, oltre ad esprimere alcune idee bizzarre e fantasiose, propone degli spunti ancora oggi interessanti, come quello di formare l'immagine mentale più precisa possibile del movimento delle dita e del loro contatto sui tasti e di non "meccanicizzare" le mani con la ripetizione di esercizi, dato che ciò che si apprende meglio con un metodo rapido che con lunghe e inutili ripetizioni. Per giungere a questo risultato però occorre – per la Jaëll – dedicare tempo alla cura della mano e renderla "interattiva col pensiero", indipendentemente dal pianoforte.

Dei primi anni del '900 sono gli studi del tedesco Rudolf Maria Breithaupt (1873-1945) *Die natürliche Klaviertechnik* (La tecnica pianistica naturale) e *Die Grundlage des Gewichtspiels* (Fondamenti della scuola del peso), ove l'autore reagisce al dilagare di scuole e metodi che proponevano ancora la vecchia e superata tecnica dell'articolazione.

Frontespizio dell'opera di Rudolf Maria Breithaupt

Del 1929 è il libro dello statunitense Otto Ortmann (1889-1979), *Physiological Mechanics of Piano Technique* (Meccanismi fisiologici della tecnica pianistica), che

ha come sottotitolo “uno studio sperimentale sulla natura dell’azione muscolare come si usa nel suonare il pianoforte, e i suoi effetti sul meccanismo del tasto e sul suono”. Anche Ortmann misurò, osservò, esaminò e concluse che, data la struttura della mano e del braccio, ci sono dei gesti fondamentali che ogni pianista deve compiere per produrre musica. Un libro rivoluzionario, che non mancò di attirare critiche e suscitò una certa iniziale diffidenza, ma che oggi, almeno a giudicare dalle numerose ristampe, alcune delle quali postume, è considerato un testo di riferimento.

Se dunque in Germania, Francia, Stati Uniti numerosi studiosi danno vita a un fermento senza precedenti nella storia del pianoforte, in Inghilterra è Tobias Matthay a lasciarsi coinvolgere in questo appassionato clima di studio e di ricerca.

Tobias Matthay

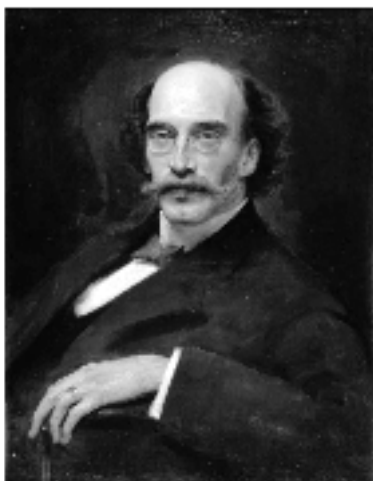
Gli studi e le pubblicazioni degli autori “scientifici” però, per quanto affascinanti, riuscirono solo a fornire una base più solida per la tecnica pianistica, ma non consentirono di trasformare adeguatamente la pedagogia. Le ragioni le fornisce **Tobias Matthay** (1858-1945), autore della più profonda analisi sul suono pianistico mai condotta fino ad allora:

> *«... È assodato che, al di là di qualche semplice generalizzazione, il tentativo di individuare con precisione i muscoli coinvolti in un movimento non è soltanto inutile, ma porta a inficiare i progressi dello studente, distogliendo la sua attenzione da cose che invece la richiederebbero più direttamente. E in ogni caso è vano, perché per noi praticamente impossibile fisiologicamente e psicologicamente, pretendere di influenzare o determi-nare il comportamento di un muscolo direttamente, per quanto possiamo tentare. Nessun muscolo risponde in questo modo! E, seppure un simile tentativo fosse possibile, sarebbe un’impresa disperata insegnare o imparare i movimenti corretti per suonare, considerando che anche quelli più semplici (sia quelli visibili, sia quelli invisibili) richiedono una tale complessità di interazioni muscolari, da rendere il problema insolubile. Per di più è ancora in gran parte oggetto di congetture il ruolo esatto che svolgono i muscoli più profondi quando si suona.»*
>
> Tobias Matthay, The Visible and Invisible in Pianoforte Technique – A Digest, Milford, Londra, 1932, trad. MB

Nato a Londra, prestigioso maestro di pianoforte alla Royal Academy of Music, dove insegnò dal 1880 al 1925, Matthay avviò intorno al 1900 un'appassionata ricerca sulla tecnica pianistica che culminò con la pubblicazione del corposo *The Act Of Touch In All Its Diversity* (L’atto del tocco in tutte le sue varietà, 1903), testo dedicato all’analisi del tocco pianistico in tutte le sue varietà.

Nonostante la mole del testo, i principi fondamentali individuati erano relativamente pochi:

1. contatto con il tasto prima dell'attacco di ogni nota,
2. applicazione istantanea dell'energia per abbassare il tasto e produrre il suono,
3. riduzione o cessazione immediata dell'energia non appena prodotto il suono,
4. individuazione delle diverse fonti di energia per produrre il tocco (dito, mano, braccio).

Il mancato o parziale rispetto di questi principi creava secondo Matthay gravi ostacoli alla costruzione di un buon bagaglio tecnico e in certi casi poteva determinare addirittura il fallimento del pianista.

Tobias Matthay (1858-1945)

La reazione del mondo accademico fu per lo più negativa: molti si chiesero se c'era bisogno di 300 pagine di fitta scrittura per spiegare come si suona il pianoforte; altri liquidarono il libro come l'opera di uno con la "fissa" di rivoluzionare la tecnica pianistica, opera destinata a creare un gran polverone per poi sparire nel nulla; altri ancora si indignarono, negando che ci potesse essere qualcosa di sbagliato nei metodi pianistici allora in voga, visto che avevano prodotto un Franz Liszt, un Anton Rubinstein o una Clara Schumann – tra questi, con poche eccezioni, la totalità delle scuole pianistiche italiane del tempo.

Pochi compresero subito l'importanza della svolta segnata da Matthay; di fatto però la validità dell'insegnamento e la bontà dei risultati ottenuti dalla sua scuola portarono nel giro di pochi anni dapprima ad accettare la nuova dottrina, poi a farne oggetto di un approfondimento e infine a incorporarla nella pedagogia pianistica.

Dopo *The Act of Touch* seguì la pubblicazione di *The First Principles Of Pianoforte Playing* (I principi fondamentali dell'esecuzione pianistica, 1905), dei *Relaxation Studies* (Studi per il rilassamento, 1908) fino a *The Visible And Invisible In Pianoforte Technique* (Visibile e invisibile nella tecnica pianistica, 1932) e di un gran numero di manuali in cui oltre alla tecnica si approfondivano questioni relative all'interpretazione, al metodo di studio, alla memorizzazione e alla didattica per i principianti. In particolare, rispetto alla prima formulazione, Matthay rivalutò e approfondì il ruolo della rotazione dell'avambraccio nella produzione del singolo suono pianistico in una pubblicazione dedicata: *The*

Forearm Rotation Principle: Its Application and Mastery (Il principio della rotazione dell'avambraccio: sua applicazione e padronanza, 1912).

Gli scritti di Matthay sulla tecnica pianistica furono considerati – forse non a torto – difficili e pesanti; «ti ci vogliono ottocento parole per dire quello che io direi con otto» gli disse una volta Isidor Philip. E in effetti il confronto con la mole dei trattati che Matthay ha sfornato per circa un quarantennio è scoraggiante. Eppure chi ha la pazienza e la determinazione di studiarne i principi e di applicarli allo studio del pianoforte ne avrà grandi benefici e probabilmente comprenderà in cosa consisteva la riconosciuta superiorità della scuola pianistica di Tobias Matthay.

E in Italia?

Tra le scuole pianistiche italiane dell'800 un posto di tutto rispetto va riconosciuto alla scuola napoletana, nata grazie all'impulso del virtuoso austriaco Sigismund Thalberg, già citato, che si stabilì a Posillipo nell'ultima parte della sua vita, nonché – naturalmente – grazie al talento e allo studio di tanti valorosi pianisti. Capostipite della scuola è considerato **Beniamino Cesi** (1845-1907), che studiò con Thalberg e conquistò rapidamente una così grande fama internazionale, che Anton Rubinstein lo invitò a dirigere la scuola di pianoforte al Conservatorio di San Pietroburgo. Tornato in Italia nel 1891 per gravi motivi di salute, insegnò a Palermo e a Napoli, dove fu maestro di pianisti altrettanto grandi e si dedicò alla stesura di un metodo che comprendeva, secondo i criteri della didattica di allora, un'antologia di brani di crescente difficoltà ad uso degli studenti e una serie di esercizi tecnici. Tra i suoi studenti si distinse **Florestano Rossomandi** (1857-1933), concertista e grande didatta, che pubblicò una *Guida per lo studio tecnico del pianoforte* in otto fascicoli, tuttora di indiscussa validità, e un'Antologia didattica ad uso delle scuole di pianoforte. Le note introduttive della Guida testimoniano come Rossomandi partecipasse al fermento di studi e ricerche sulla tecnica naturale da protagonista. I principi enunciati infatti coincidono in gran parte con quelli indicati da Tobias Matthay e dai grandi studiosi europei dello stesso periodo.

Abbastanza curiosamente, però, in Italia (e non solo) le nuove metodologie non ebbero grande risonanza e diffusione, e tante scuole e innumerevoli maestri continuarono a far praticare gli esercizi a mano immobile e con partecipazione minima delle articolazioni della mano e del braccio, per quanto se ne fosse ormai accertata l'inadeguatezza e persino la pericolosità. Ovviamente gli allievi più intraprendenti e talentuosi abbandonavano presto tali esercizi per dedicarsi allo studio repertorio, suonando come gli risultava più naturale; ma gli allievi rispettosi delle indicazioni dei maestri e timorosi a sperimentare per conto proprio rimanevano spesso intrappolati in un modo di

suonare che non portava al raggiungimento di risultati artistici. Questo stato di cose fu denunciato da **Bruno Mugellini** (1871-1812), pianista bolognese che aveva conosciuto Breithaupt e Matthay e si era convinto della necessità di una revisione dei metodi di insegnamento del pianoforte. In un noto e appassionato articolo apparso su una rivista musicale italiana nel 1908 scrive – tra l'altro:

> *«I principali difetti che si riscontrano negli allievi delle nostre scuole sono: la monotonia del tocco, la pochezza del suono in quelli di poca età che non siano notevolmente robusti, l'affaticamento eccessivo che spesso li costringe a dover interrompere lo studio per settimane e mesi, ed infine la deficienza grande e veramente deplorevole in tutti gli allievi (dei primi e degli ultimi anni) d'un repertorio di pezzi pronti ad essere suonati ad ogni richiesta. Tutte queste cose derivano dallo stesso motivo, tutte! La tecnica pianistica basata su principi falsi.*
>
> *La caratteristica della tecnica, generalmente diffusa in Italia, si basa sopra il principio di rendere le dita assolutamente indipendenti dalla mano e dal braccio, per mezzo d'una continua ed ampia articolazione; nell'escludere l'azione del braccio da ogni specie di tecnica, col tenerlo immobile per quanto è possibile, in un meccanismo per l'esecuzione degli staccati, delle note doppie staccate, e delle ottave così detto di polso; nella immobilità più grande della palma della mano.*
>
> *Noi non possiamo pensare alle prime lezioni di pianoforte che ricevemmo da bambini, senza che scaturisca ancora oggi dai nostri ricordi, lo sgomento delle innumerevoli proibizioni fatte a noi dal Maestro! Un vero regno dispotico, perché le proibizioni erano indiscusse ed indiscutibili. Ricordate le torture che ci causarono le prime scale, con relativi esercizi sloganti sulla voltata del pollice a mano ferma? E gli arpeggi? E le ottave?»*

Molti maestri italiani ovviamente insorsero: come si poteva dubitare della validità dei metodi praticati da scuole dalle quali erano usciti e continuavano a uscire alcuni tra i migliori concertisti europei? La risposta era semplice: alcuni studenti diventavano grandi pianisti non grazie, ma nonostante i metodi tradizionali; appena potevano, infatti, questi allievi abbandonavano gli esercizi tecnici imposti dai maestri e suonavano in un modo diverso, più naturale e volto a esprimere le diverse sfumature sonore.

Contro Mugellini si sollevarono persino i più illustri allievi di Rossomandi, e cioè Alessandro Longo (1864-1945) e Attilio Brugnoli (1880-1937), che pure nei fatti non negavano la validità dei nuovi princìpi. **Alessandro Longo**, grande insegnante e studioso, autore dei dodici fascicoli della Tecnica pianistica, nonché della catalogazione delle Sonate di Domenico Scarlatti e degli Studi di Carl Czerny (*Czernyana*), rispondeva infatti che la "presunta nuova tecnica" era in realtà "vecchia quanto il mondo", appunto perché naturale e fisiologica, ma andava assimilata per intuizione e per imitazione e non attraverso la spiegazione dei dettagli e delle leggi che la governano.

Attilio Brugnoli è l'autore di uno dei più autorevoli trattati sul pianoforte scritti in Italia, la *Dinamica pianistica* (Milano 1926), in cui le istanze della tecnica

del peso sostenute da Steinhausen e Breithaupt sono sostanzialmente accolte, così come pure le osservazioni sulla funzione della rotazione dell'avambraccio avanzate da Tobias Matthay e arricchite da interessanti considerazioni sulla prensilità delle dita; ciononostante Brugnoli polemizzò aspramente con quegli stessi studiosi e difese il metodo e le convinzioni tradizionali, inclusa quella dell'importanza di esercitarsi con la mano immobile, perché ciò costituiva una necessaria forma di ginnastica curativa per la resistenza e l'agilità del pianista.

Un importante didatta di scuola napoletana è stato pure **Vincenzo Vitale** (1908-1984), allievo di Rossomandi e Brugnoli e a sua volta maestro di molti concertisti. La tecnica di Vitale si basa da un lato sul perfetto rilassamento dell'intera muscolatura dalla spalla fino alla mano, resa possibile dal rifiuto dell'articolazione delle dita "a martello" a favore dello scatto del dito disteso a partire dalle nocche, dall'altro sul progressivo dominio della corrispondenza fra gesto e sonorità ottenuto attraverso un accurato allenamento dell'orecchio e della mano.

Nel corso del '900 le scuole pianistiche di tutto il mondo hanno gradualmente assorbito, dopo l'iniziale diffidenza, le nuove tecniche e si può dire ormai scomparsa la metodologia basata interamente sull'azione del dito separata dalla partecipazione dell'intero apparato costituito da mano, avambraccio e spalla.

Un gran numero di virtuosi del pianoforte ha fissato standard esecutivi sempre più alti e ha stimolato gli studiosi a tentare una codifica dei diversi approcci alla tastiera e al repertorio pianistico: da qui la fioritura di decine di metodi che si propongono di svelare i segreti di questo o quel pianista e di diffonderli sotto forma di un sistema più o meno organico. Alcune di queste analisi si sono distinte per l'efficacia dimostrata alla loro messa in pratica e saranno oggetto di una prossima Guida.